المغرب

الخطاب
العدد رقم 10
1 يناير 2012

شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي

أ/حسينة فلاح

جامعة بجاية

ميلاد القارئ:

ارتبطت نظرية التلقي بمدرسة كونستانس الألمانية (1967)- التي اقترنت باسم رائديها هانز روبرت ياوس(Hans Robert Yauss) وولفكانك إيزر(Wolfgang Iser)، وضمت راينر وارين (Hainer Warning) وكار لهاينز ستيرل(Karlheinz Stierle) وولف- ديتر ستامبل (Wolf-Deter Stepel) وهانز إلريخ كومبرخت (Hans Ihlrich Gumbrecht) وغيرهم- التي قامت برد الاعتبار للقارئ الذي ظل مغيّبا ومنسيّا منذ عصور، من خلال إحلاله المركز الأهم في نظرية القراءة.

ولئن كان القارئ في عهد أرسطو(384- 322ق.م) وقبله غير مصرّح به ككيان مقصود(مستهدف) بالنص، إلا أنّ الشعرية الأرسطية هي «من جهة أخرى بمثابة جمالية للوقع، فالمأساة مثلا، لا توصف فيها انطلاقا من بنائها ومن أسلوبها بل توصف انطلاقا من أثرها المتمثل في مشاعر الخوف والشفقة التي تحدثها في نفس المشاهد أو القارئ»[1]، بعد أن تتحقق وظيفة التطهير التي يصبو لتحقيقها أرسطو. وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدّل على استجابة القارئ/أو المشاهد لنداء النّص/أو العرض وتفاعله معه، دون وجود أي ميثاق أو أي عقد شرعي بينه وبين كاتب النّص.

لقد كان الفضل لـ "لوكيوس أبوليوس"(125- 180م) صاحب أول رواية في تاريخ الإنسانية (الحمار الذهبي) في ميلاد القارئ، كونه أوّل من صادق على أهمية القارئ ودوره في توجيه مسار النص من خلال مخاطبته إياه مباشرة باستعمال ضمير المخاطب: «أريد أن أظفر لك بأسلوب مليزي باقة من الحكايات المتنوعة، تدغدغ أذنك

الصاغية برنين عذب- إذا كنت ممن لا يأنف أوراق البردي المصرية، التي كتبتها بقصب النيل- إلى درجة أنّك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة وهم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير»(2).

فاعتماد الراوي في روايته (الحمار الذهبي) صيغة المخاطب إلى جانب ضمير المتكلم، هي الصيغة الوحيدة التي تجعل القارئ يشعر بالانتساب والانتماء لهذا النص كون المؤلف اختاره لأن يكون مشاركا له في نصه، فضمير المخاطب هو الضمير «الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي نروي له قصته»(3) التي لا يعرفها، حيث يمتزج السرد ويتراوح بين ضمير المتكلم المرسل لهذا الخطاب، وضمير المخاطب المتلقي للخطاب ضمن إستراتيجية تفاعلية تجعل القارئ متواطئا مع السارد تحت سلطة الضمير المركب/ المزدوج (أنا/أنت).

لم يستهدف أبوليوس من خلال استعمال ضمير المخاطب جمهورا من القراء المفترضين فحسب، بل خصّ بخطابه قارئا نموذجيا، حدد صفاته سلفا(يقظ الضمير) من خلال مخاطبته إياه قائلا: «على أنّك قد تلومه بصفتك قارئا يقظ الضمير على قصتي وتعترض عليها كما يلي: كيف استطعت أيها الحمار الفطن، أن تعرف، وقد كنت مربوطا إلى الطاحونة، ما فعلته المرأتان خفية؟ فاسمع كيف عرفت بصفتي إنسانا فضوليا تحت قناع حمار ما تسبب في هلاك سيدي الطحان»(4).

وفي موضع آخر من الرواية، فإن أبوليوس يوجه تنبيها وأمرا جدّيا للقارئ للحذر مما يقرا، وذلك بالاستعانة "بكاف" الخطاب: «عليك الآن أن تعرف أيها القارئ الكريم انك تقرأ مأساة لا ملهاة، فتهيأ لما يسبب لك الألم ويبعثك على الرزانة والجد»(5)، وهذا إنما يدل على أن المؤلف يولي أهمية للقارئ تضأ هي أهمية النص المقروء أو أكثر. حيث يجعل القارئ ندا له، لا يتحقق النص إلا بمقتض حضوره الإجباري، فنجده يهيأ له كل السبل التي تجعله يدرك أهمية اشتراكه في إنتاج النص و تأويله. وهي الفكرة ذاتها التي عبرت عنها "نتالي ساروت" بقولها: «تمثل جمل النص الروائي "نداء" موجها للقارئ، وتظل هذه الجمل ناقصة ما لم يستكملها القارئ بـ "استجابة" من لدنه الأمر الذي يورط القارئ بحيث يضطره إلى التعاون بغية الإسهام في

عملية الإبداع كونه مؤلفا مشاركا(co-auteur)»[6]، باعتبار الجدلية القائمة بين المؤلف والقارئ.

هناك من يعتبر - حتى الآن- أن نظرية التلقي ولدت مع نظرية كونستانس الألمانية، دون الأخذ بعين الاعتبار هذا الخطاب الواصف / التنظيري (Métadiscours/Métacritique) في رواية" الحمار الذهبي" الذي يؤرخ لجذور هذه النظرية. وهناك من يعتقد –حتى الآن- أن هذا الشكل السردي الذي يعتمد ضمير المخاطب من أحدث الأشكال السردية، ومن «أشهر من اصطنعه، غربًا، في الرّواية الجديدة ميشال بيطور في روايته "التحويل" (la modification). ولقد صرّح بيطور لجريدة "الفيقارو الأدبية" (le figaro littéraire) عن علة اصطناعه هذا الضمير بالذات: "الأنتَ" (le vous) بأنّه: لما كان الأمر يتعلق باستعادة الوعي، فإنه على الشخصية الرّوائية أن لا تقول: (je). وكان عليّ إذن أن أعمد إلى اصطناع مناجاة تكون أدنى من الشخصية نفسها في شكل يقطع وسطا بين ضمير المتكلم وضمير الغياب. إنّ الأنت (le vous) يتيح لي توصيف وضع الشخصية من وجهة، ورصد الكيفية التي تولد بها اللّغة في نفسها من وجهة أخراة»[7].

وكيفما كان الأمر، فإن هدف توظيف ضمير المخاطب، إنّما هو لحمل القارئ على متابعة السرد واستمالته نحو النص والإجابة عليه إن لزم الأمر.وعلى هذا الأساس قام كتاب الرواية الجديدة وكتاب الرواية ما بعد الحداثية بنقل مركز الثقل من منتج النص إلى متلق النص، وذلك بترك النص بين يدي المتلقي القارئ ليتصرف فيه؛ وهذا بالاستناد إلى مقال الناقد الألماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينات المعنون بـ "التغيّر في نمودج الثقافة الأدبية"[8] أي نهج طريقة جديدة تعطي للقارئ أهمية وفعالية في إنتاج/ وإعادة إنتاج النص الأدبي.

المصادقة على ميثاق القراءة في ثلاثية مستغانمي:

1- القارئ/الناقد كاتبا:

حظي القارئ في ثلاثية "مستغانمي" (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير) بعناية خاصة، حيث تدّعم وجوده بمجموعة من التعليقات التي تناشده (تستهدفه). فمنذ اللحظات الأولى يبرز ضمير المخاطب، الذي يلحّ على ضرورة استحضار القارئ واستجابته لنداء النص الذي يبقى ناقصا ما لم يستكمله القارئ بحضوره.

يتجلى حضور القارئ في الرواية الأولى- "ذاكرة الجسد"- باعتباره مشاركا للسارد في استنطاق دلالات النّص، إلاّ أن وظيفته - كما قلنا- لا تتحدّد عند هذا المستوى فحسب بل إنها تتعدى المستوى الأول للقراءة إلى مستوى الكتابة حيث يصبح القارئ مرادفا للكاتب (قارئ/ كاتب). وذلك ما لاحظناه مع "خالد بن طوبال" الذي كان قارئا جيّدا لرواية "منعطف النسيان"، وهاهو ذا بعد أن استنفذ كل دلالات النص السابق، يكتب نصه "ذاكرة الجسد" رداً على لنّص الأوّل واستكمالا له، فنلقاه يحتل موضع الكاتب ويجيز لنفسه تقديم الحلول لقضايا شغلت النقاد لمدة طويلة، والتي تتمثل في علاقة القارئ بالكاتب أو القراءة بالكتابة،فيقول مزيلا الشك عن هذه القضية: «وكان يمكن أن أجيبه ذلك اليوم بتلقائيّة.. إنّني أحب الكتابة، وأنّها الأقرب إلى نفسي، ما دمت لم أفعل شيئا طوال حياتي سوى القراءة التي تؤدي تلقائيا إلى الكتابة»[9].

ينبني طرح "خالد" على ربط القراءة بالكتابة، حيث جعلها ثنائية لا سبيل لفصل طرفيها، فبعد أن شعر أن "منعطف النسيان" كانت مشروعا إبداعيا موجها إليه، لم يعد بمقدوره الصمود أمام نداء الكتابة، فتحققت بذلك نبوّته، وأصبح الانتقال من فعل القراءة إلى فعل الكتابة أمرا ضروريا وملحا.

إنّ القراءة التي يتحدث عنها السارد ليست قراءة خطية لدوال ثابتة، إنّما هي قراءة نقدية يسعى القارئ من خلالها لإعطاء آرائه وتعليقاته بخصوص النّص الذي قرأه وبخصوص آليات القراءة التي تعينه على إعادة إنتاج النص (إعادة إنتاج منعطف النسيان

داخل ذاكرة الجسد)، لذا كان لزاما عليه أن ينتقل إلى الكتابة حتى يوصل قناعاته إلى قراء آتين.

حرّي بنا أن نقول مستنتجين أنّه «لا توجد شبهة اختلاف في أنّنا هنا أمام المفهوم الأساسي للتلقي والقائل إنّ القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النّص بل بكتابته، وإنّه لا وجود حقيقي للنّص إلاّ داخل وعي المتلقي أو القارئ»(10) الذي استنزف دلالات النّص، وأصبح بمقدوره محاورة كاتبه، وإطلاق أحكام تقييميه وتعليقات من شأنها أن تسهم في توجيه الكاتب ذاته، والقارئ الذي تقمّص دوره. فهذا "خالد" يستبدل الريشة بالقلم، ويدلي بتعليقاته عن فضائي الكتابة والإبداع، وهو ما يؤكد قوا الغذامي القائل: «ما من قارئ واع إلا ويطمح إلى أن يكون مشاركا للكاتب في إثراء النّص عن طريق الاستجابة لموحياته. وما من نص أدبي إلا وتحدث إعادة كتابته بواسطة قرّائه الذين يسبغون عليه روحا جديدة بتفسير جديد وهذا يحدث من غير وعي من القرّاء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم وعصرهم. أو - كما يقول تودوروف- إنه مفروض من نص أدبي آخر لأن كل استيعاب للأدب إنّما هو مواجهة بين نصين: أو حوار بين نصّ آخر»(11)، فالتفاعل مُتعدّد الأوجه إذن، وإنّ دور القارئ في العمل الأدبي يقتصر على جلب «قناعات مسبقة أو خلق سياق به سلسلة من المعتقدات والتوقعات التي يتم من خلالها تقييم مختلف سمات العمل»(12).

يعرض "خالد" باعتباره قارئا- في حوار مع كاتبة منعطف النسيان- مجموعة من التساؤلات والاقتراحات التي جمعته في حوار مع كاتبة "منعطف النسيان"، إذ يقول لها: «فربّما كنت أنا ضحيّة روايتك هذه والجثّة التي حكمت عليها بالخلود، وقررّت أن تحنطيها بالكلمات...كالعادة.

وربّما كنت ضحيّة وهمي فقط، ومراوغتك التي تشبه الصدق. فوحدك تعرفين في النهاية الجواب على كل تلك الأسئلة التي ظلت تطاردني، بعناد الذي يبحث عن الحقيقة دون جدوى»(13).

يتبيّن من القول السابق أنّ خالدا الذي قرأ "منعطف النسيان" وأصبح فيما بعد كاتبا لـ"ذاكرة الجسد"، قد امتلك مفاتيح السرد، وأصبح بمقدوره محاورة

ومحاكمة خالقه داخل فضاء السرد، وهذا يبرهن على أنّ القارئ الجديد الذي أفرزته شروط الوعي الذاتي المرتبطة بآليات الكتابة، ما عاد ذلك المتلقي الذي ينتظر من الكاتب أن يقدم له كل شيء؛بل له الحق في التعبير عن رأيه وتقديم قراءاته بعد أن خولته تجربته لفرض رأيه على الكاتبة ومحاورته إياها في درجة يتساوى فيها الكاتب مع كائنه الحبري. وحسب "سارتر" فإنّ «وجها واحدا فقط من هذا الإبداع هو ما يرجع إلى الكاتب، بحيث إن القارئ هو من يجلب الوجه الآخر، فهو بمثابة المبدع الثاني للعمل الأدبي. فمن الخطأ الاعتقاد أنّ بإمكان المؤلّف أن يكتب وحده من أجل القارئ، بل إنّ عملية الكتابة تجسّد بالضرورة نداء يصادق "ميثاق المروءة" المعقود بين المؤلف والقارئ، لأنهما يتمتعان بالحرية، أحدهما بحرية أن يكتب أو لا يكتب والآخر بحرية أن يقرأ وأن يمتنع عن القراءة»(14). يمكننا على هذا الأساس أن «نلخّص مفهوم القراءة في الخطاطة الآتية: **القراءة: نقد/استجابة**»(15).وهو ما يؤكّد أهمّية القراءة وفاعليتها، بحيث ينتج التواطؤ الحاصل بين كل من الكاتب والقارئ، نصا إبداعيا ونقديا جديرا باهتمام القراء والكتّاب أنفسهم.

2- بناء القارئ ودوره في تشكيل الخطاب الروائي (الواصف/النقدي):

في الروايتين الثانية والثالثة ووفق هذا الترتيب، يعلن القارئ عن موت المؤلف بحيث يتولى نفسه مواصلة السرد، بعد أن استحوذ على فعل الكتابة، ليمنح للكاتبة "حياة/أحلام" الرتبة التي كان يشغلها، فيبادلها الدور، ويجعلها تتمتع بنصّه بعد أن كان له ذلك. وكما يقول بارث: «وما أيسر أن ينزع القارئ، في هذه الحالة عن الكاتب ورقة التوت التي تستره!!»(16).

ينطلق فعل الكتابة في "فوضى الحواس" حين «..يعلن القارئ في هذه الرّواية عن موت المؤلف/الكاتبة حياة ليحل محلها فيتلوى فعل الكتابة، من الحدّ الذي توقف عنده خالد بن طوبال/كاتب رواية ذاكرة الجسد، وساردها، وشخصياتها الرئيسية»(17) ليواصل هو كتابة وسرد ما شاهده واستنتجه لحظة القراءة، هو الذي ما عاد بحاجة إلى كاتب يوجه خياراته، فقد تخلّص من الكاتب وأصبح النصّ ملكا

له، فراح يروي بقية القصة. ويعبّر عن ذلك قوله الآتي: «تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد في السنة والأحداث نفسها»[18].

يُظهر لنا هذا التعليق دور الكاتب (خالد) في توجيه القارئ، حيث استفاد القارئ كثيرا من قصة "خالد" وروايته التي فتحت له أفقا للكتابة، بعد أن منحته أفقا للتوقع والانتظار. وقد عبّر "أمبيرتوايكو" في مقاله الموسوم "حاشية على اسم الوردة" عما يسمى بـ "بناء القارئ" الذي يسهم الكاتب في تشكله، فيقول: «نحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة، تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المُشاهد أثناء رسمه للوحة، فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاثة ليدرس الوقع. إنّه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مُشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط»[19] كأنّه هو المشاهد أو القارئ، بحيث يتحوّل من موضعه ككاتب إلى موضع القارئ، ليختبر وقع فعل التلقي على القارئ، فيضيف ما يجب إضافته و يحذف ما يجب حذفه مراعاةً للقارئ المنتظر أو المفترض حضوره، فيكون أوّل من يعتلي ذاك البناء المهيّأ للقارئ، فينصرف من ثمّ كلية من النص ويترك مكانه للقارئ، فـ «عندما يتم حوار بين النص وقارئه (المؤلف مستبعد من هذا الحوار)»[20]، فإنّ المؤلف يعود في صورة قارئ لا في صورة مؤلف. ويتعلق أمر القراءة عند "إيكو"، بالقارئ النموذجي الذي لا ينتظر من الكاتب أن يقدّم له كل شيء.

في "فوضى الحواس" تفاجئ الكاتبة بالقارئ، الذي يحاورها حول أعمالها ويسألها عن أحوال الكتابة وآلياتها، ودون توقّع منها يخرج ذاك الكائن الحبري إلى الواقع لتواصل معه كتابة قصة بدأتها داخل الرّواية. إلاّ أنّ الأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ، بل سينتقل ذلك القارئ من فعل قراءة الرّواية إلى كتابتها. وقد أشاد الاثنان بدور القارئ في إنتاج النصّ وذلك بتقديم شروحات وتعليقات لأجل حمل القارئ على الكتابة. فتعرض "حياة/أحلام" الحوار المطوّل الذي جمعها مع قارئها، في موضوع لا يكاد يبتعد عن الإبداع، ارتأينا أن نلخص بعض ما جاء فيه: «رفعت التحدّي. وطرحت سؤالي الأوّل:

– أي اسم كنت تريد أن تحمل؟

وجاء جوابه مدهشا:

– الاسم الذي اخترته لي في كتابك.. إنّه يناسبني

كان يضحك وهو يجيبني.

ولم أصدّق ما سمعت. جوابه كان يعني أنّه يدري من أكون. ولكن من تراه يكون هو.. ليتحدّث إليّ وكأنه خارج توّا من قصتي؟

أجبته كمن يمزح:

–ولكن.. أنا لم أختر لكَ اسما بعد..

ردّ بالسّخرية نفسها:

–فليكن.. يناسبني تماما أن أبقى بلا اسم؟»(21)

لم تكن "حياة/أحلام" تدري أنها في كل ما كتبته، كانت تبني مستقبل قارئ سيأتي يوما ما ليحاسبها ويحاكمها على كل ما اعتقدته أدبًا، لأن الحياة قد سبقتها في خلق أحداث الرواية نفسها، وقد استمتع قارؤها أولا بـ"ذاكرة الجسد"، وأصبح يعي حيل الكاتب وأكاذيبه في تشكيل وتوجيه مسار أبطاله وقرائه، ما جعله يصرّ على رفع التحدّي أمام تلك الكاتبة. وتعلّل الكاتبة موقفها مما حدث بينها وبين قارئها الذي ما فتئ يسرد عليها قصتها بما يلي: «طبعا، في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني، ما دام ليس إلا بطلا في قصّتي.

ولكن، أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه، لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه. كتلك اللحظة التي حدّثني فيها عن موعدنا الأول، وعن ثوب الموسلين الأسود الذي كنت أرتديه يومها. وكان يمكن أن أصدق احتمال لقاء كهذا..لو أنه كان يوجد في خزانتي ثوب من الموسلين الأسود»(22).

امتلّك القارئ إذن مقاليد الكتابة، فلم يترك لـ "حياة/أحلام" فرصة الدّفاع عن ذاتها إذ راح يقنعها بأنّه يعرف أكثر مما تعرف، وهو الآن في وضع الذي يمتلك المعرفة، بينما تنتظر منه أن يكشف لها عن قناعه الذي يتوارى خلفه، ويرى "الغذّامي" بهذا الخصوص أنّ «الدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية. فهو غزو وفتح، يتّجه

فيه القارئ نحو النّص، الذي هو المضمار له. وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النّص، فهو إذا(ناقد). وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النّص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة»[23]، وحاله في احتراف النقد كحال الأديب في احتراف الأدب. فبعد مخاتلة القارئ للساردة، استطاع أن يستولي على روايتها، وراح يواصل الكتابة مكانها، إلاّ أنّه استولى أيضا على لغتها الشعرية، وأصبح يشاركها فيها، كما لم يغفل عن تفاصيلها الصغيرة التي ما فتئ يعيد روايتها عليها. أليس هذا شعار التحدي الذي رفعه القارئ في وجه المؤلف؟ أليس هذا من شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي؟

تعبّر "حياة/أحلام" عن فرحها بمثل هذا القارئ، الذي انتظرت ميلاده طويلا، حتى وإن كان الأمر على حسابها، لأن ميلاده يعني موتها نهائيا ككاتبة، وأنه سيحل محلها ويجردها من كل الأسئلة التي كانت ستطرحها عليه. فتقول: « عندما تعمّقت في منطقه اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقّة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز في كتاب، مساحة أريكة وطاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهريّة. ولذا.. تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يخفون دائما أمرا ما!

تماما، كما يحلو لي أن أتسلّى بقرّاء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحدّاني، ويدلّني أين توجد ((الطاولة)) و((الأريكة)) في كل كتاب!»[24].

هي من كانت تصرّ على إزعاج القارئ بحيلها، ستجد من باغتها باستعماله نفس الشفرة التي استعملتها، تقول معترفة: «في الواقع من كثرة ما قرأت اكتشفت أن مصيبتي هي في كوني لست أميّة. فكم من الأشياء تحدث لنا بسبب ما نقرأ..ذلك أنّ ثمّة قراءات تفعل بنا فعل الكتابة، وتوصلنا إلى حيث لا نتوقّع»[25].

تذهب الكاتبة في تعليقها هذا، إلى شرح ما كانت تعنيه من ثنائية (قارئ/ كاتب) وفق هذا الترتيب، ذلك أن كل قراءة تؤدي إلى كتابة وليس العكس، وإن كان العكس ممكنا فإنّ القراءة هي من يقودنا إلى الكتابة، وتحقق ما لم يكن متوقعا. فلم تكن الكاتبة تتوقع أن يأتي يوم يفاجئها بطل من أبطالها، وقارئ من قرائها بمواصلة الكتابة والسرد مكانها. ويبدو تطابق تصور "أحلام/حياة" مع فكرة "بارث" القاضية بموت المؤلف الذي سيفسح للقارئ مجال الاتصال بالنص، والعبث به كيفما شاء، ونلمس تلك المطابقة في قولها: «وأنا التي كنت أحلم بكتابة كتاب واحد، يمكنني بعده أن أموت ((كاتبة))، كتاب يتدّخل في حياة القارئ، حدّ منعه من النّوم، وجعله يعيد النّظر في حياته، ها أنا وُفّقت على الأقل مع قارئ واحد. من اندهاشه بكتاب، تطابق مع بطلي حد اندهاشي، وقلب حياته وحياتي.. رأسا على عقب! وهكذا أصبحت خلاصتي في النهاية، أنّ على الكاتب أن يفكر كثيرا قبل أن يكتب قصته»[26].

هيّأت "حياة/أحلام" أرضية مناسبة للقارئ، بحيث وضعته في موقع موازٍ مع الكاتب في مسألة إنتاج الخطاب الواصف، إذ نراه يحاورها ويستعمل أدواتها وآلياتها في انتقاد الكتّاب والقرّاء. لقد سلمته بذلك مفتاح الكتابة ليواصل الكتابة مكانها، بعد أن قررت الموت، لمّا أدركت أنها حققت أمنيتها في إبهار القارئ بكتابها الذي كتبته لأجله، وله الآن أن يكتب ويدهشها هو بدوره حسب ما يقتضيه الأمر من ضرورة رد الاعتبار للكاتب الذي يعود ثانية –للحياة- بزيّ قارئ يمنع عن الكاتب راحة البال، ويدفع بالنقد والمساءلة إلى مداهما و«لئن كان النقد ممارسة ونشاطا، فإنه أيضا قراءة، ويحتاج إلى أدوات مفهومية، حتى يصير قادرا على المساءلة والتلقي، بمعنى، قادر على خلق حوار نقدي بين الناقد القارئ والنص»[27] بهدف الإجابة على انشغالات القرّاء والكتّاب والروائيين بصفة خاصة.

تنطلق الرّواية الأخيرة "عابر سرير"، باتخاذ القارئ فيها قرار الكتابة، ليجيب على العديد من الأسئلة التي شغلته حين كان قارئا، لذا كان لزاما عليه أن يفيد قرّاءه الآتين بخلاصة تجربته التي خرج بها من القراءة إلى الكتابة، سعيا منه لبث

وعيٍ مبكّرٍ في أذهان القرّاء، والتنظير لبعض الممارسات التي خفيت عنهم أو ظلت مجهولة لديهم إلى حين. لذلك يقول في أول تعليق له: «كنت سأبدو مجنونا لو أخبرتها أنّني سبق أن زرتها في رواية»[28]. وهنا يتأكد فعل التّناص في هذه العبارة، من خلال إشارة الكاتب إلى رواية "ذاكرة الجسد" حيث كان قارئا جيدا، فقد استثمر مدلولات تلك الرواية لبناء نصّه هذا، علما أنّ هذا القارئ كان متواطئا مع الروايتين معا، وأنّه يعرف تفاصيلهما كما يعرف كاتبتها أيضا ويعبّر عن هذه الفكرة قائلا: «تفاجئك ألفة الأمكنة، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين.

تدخله كبطل في رواية. تفتحه كما تفتح كتابا مكتوبا على طريقة ((برايل)) متلمسا كل شيء فيه، لتتأكد من أن الأشياء حقيقية، أو بالأحرى لتتأكد أنك تعيش لحظة حقيقية ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي. أشياء تومئ لك أنك تعرفها وهي ليست كذلك. لحظات تتوهم أنك عشتها وهي ليست كذلك»[29].

تصبح "عابر سرير" الفضاء الذي يشكل التجربة الإبداعية والنقديّة لذلك القارئ الذي لم يعد قارئا منذ أن انتقل من فعل القراءة إلى فعل الكتابة، ما يعني أن «العمل الأدبي هو نفسه تواصل هو حميمية في صراع بين لزوم القراءة ولزوم الكتابة»[30]. فقد كان ذلك القارئ رافضا التماهي مع بطل وهمي خلقته الكاتبة "حياة/أحلام" لذلك قرر أن يكتب، حتى يشكّل عالمه الخاص، ولا يبقى مجرّد مشاهد، ذلك أنّ «الكاتب بما أنّه إنسان حقيقي ويعتقد أنه ذلك الإنسان الحقيقي الذي يكتب، يعتقد كذلك أنه يخبئ في ذاته قارئا ما يكتب، يحس أن بداخله جزءا من القارئ، جزءا حيا وملزما. قسطا من القارئ الذي لم يوجد بعد. وفي كثير من الحالات وبتطاول لا يمكن التخلص منه، يأخذ ذلك القارئ المولد قبل الأوان، في الكتابة، بواسطته. وها نحن نفهم أن ذلك الوهم يأتي من التسرب للكاتب، في مرحلة الإنجاز، للحظات تعكس متطلبات القارئ»[31] الذي يلحّ بإصرار كبير على فعل الكتابة.

ولا تنحصر الكتابة التي يصبو إليها القارئ في الرواية الثالثة، في عملية تسجيل وتدوين مغامراته، بل المقصود بها أيضا كتابة في فاعلية قراءة/كتابة، أي القراءة تستنطق دلالات النّص عن طريق نقدها، وإعادة بنائها من جديد، و«أن تصير القراءة نقدا معناه أن لا يبقى القرّاء على هامش ما يقرؤون، معناه أن يكون للقارئ حضور في الثقافة، ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه، ومعناه أيضا أن يتدخل القرّاء في إنتاج ثقافتهم، فلا تبقى نصوصها وحدها تقول نحن القرّاء طرف في علاقة طرفها الآخر هو النّص»[32] بكل ما له من دلالة. ولأجل تحقيق تلك الرّغبة المتمثلة في ممارسة فعل الكتابة، يدعو ذلك القارئ/الكاتب، كل القراء والكتّاب، لكتابة نصوص تمنحهم فرصة التعبير عن انشغالاتهم ولا يهم أن يعرف إن كانت الكتابة فعل تستر أو انفضاح، ما يهمّ هو أنّ الكتابة في حد ذاتها عمل مواجهة ومراوغة، وقد عبّر "خالد" في "ذاكرة الجسد" عن هذه الفكرة بقوله: «فاكتب إذن، أنت الذي مازلت لا تدري بعد إن كانت الكتابة فعل تستّرٍ أم فعل انفضاح، إذا كانت فعل قتل أم انبعاث»[33].

يؤكد قول السارد، أهمية الكتابة في فضح أسرار الكتابة ذاتها، إذ تصبح الكتابة كاشفة عن نفسها. ولا تكشف عن القارئ فقط، ولا تعني أيضا قتل ما يضرنا أو بعث ما نريده، فالكتابة في ذاتها تحمل أهدافا ودلالات كثيرة، وعلى القارئ أن يلتزم الحيطة بأن يستغلها في صالحه وليس فيما يضره. والكتابة على هذا الأساس هي التي تصالح القارئ مع ذاته ومع غيره أيضا، فهي مفيدة له بقدر إفادته لها، إذ لا يمكن أن يحيا أحدهما دون الآخر.

هكذا تتجلى لنا وللقارئ/الكاتب أيضا، أهمية القراءة والكتابة التي يمكن لبعضنا أن يُمارسها والتي تكرّسها "مستغانمي"، التي ما فتئت تذكر القارئ بدوره ومسؤوليته في تحقيق هذا المطلب، فـ «النّشوة الإبداعية في الرواية الجديدة متحققة على اختلاف مستوياتها، لكنها تظل دائما مقرونة بالحرقة، حرقة أسئلة الكتابة التي تلازم الروائي وتؤرقه، فالموضوع الميطاروائي يشكل بالتالي فضاءً بكرا وفسيحا في الرّواية العربية فالقراءة المنتجة المعوّل عليها في مثل هذه النصوص، مدعوّة إلى

استنفار كل المهارات والحواس باعتبار القارئ المبدع هو إستراتيجية نصّية موسومة بقدرات معرفية وتخييلية لها فعلها في ترهين المؤلف السردي وتحقيقه»[34] على كافة المستويات الإبداعية والنقدية بما في ذلك الثقافية والاجتماعية.

يبدو لنا أنّ "مستغانمي" قد ردّت الاعتبار للقارئ إذ إنّ "حياة/ أحلام" تتنازل عن مهمّة الكتابة لقارئها، فكأن إعلان "رولان بارث" عن موت المؤلف وميلاد القارئ، جعل الجميع سارع للاحتفاء بالقارئ؛ فأُوكلت إليه مفاتيح الكشف عن أسرار النّص وخباياه، ولم يعد النّص ملكا لكاتبه بعد أن استحوذ القارئ على كل مواقع الانطلاق. ويقدّم "بارث" رؤيته الجديدة بخصوص العلاقة التي تربط بين الأطراف الثلاثة (المؤلِف، المؤلَف، القارئ) المشكلة لعملية القراءة، إذ يرى أنّ: «النّص مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض. ولكن ثمّة مكانا تجتمع فيه هذه التعدديّة. وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنّه القارئ. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفيها دون أن يضع شيء منها. فالكتابة مصنوعة منها. وإنّ وحدة النّص ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتّجه إليه، غير أنّ هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصّيا. فالقارئ إنسيٌ من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، و لا تكوين نفسي. إنّه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها. ولذا، فإنّه لأمر سخيف أن نسمع إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعت من نفسها، بطلة حقوق القارئ. فالنقد الكلاسيكي لم يعد يهتم فقط به. وبالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب.

إنّنا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة، فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضا رائعا دفاعا عمّا يبعده تحديدا وما يتجاهله، ويخنقه أو يدمّره. ولقد نعلم أنّه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ»[35]. وانطلاقا من المبدأ "البارثي" يمكن أن نصوغ معادلة متساوية الأطراف وفق الشّكل الآتي: **قراءة/كتابة = كتابة/قراءة.**

إنّ القارئ لا يكف عن الحديث عن نصه من خلال استقرائه له وكشف أسرار انكتابه، فهو بذلك يحاور نفسه بالقدر الذي يحاور به نصّه سعيا منه لبناء معرفته وتشكيل الخطاب الواصف حول النصّ الذي يقرؤه.

إنّ دفاع "أحلام مستغانمي" المستفاض عن القارئ، وسعيها الحثيث في المطالبة بحريته ولو على حسابها (موت المؤلف). هو الثمن الذي اكتسبه نجاح رواياتها. وإنّ إعطائها القارئ أهمية بهذا القدر هو ما حفز الأدب والنقد الأدبي عموما على التطور والنجاح.

الإحالات:

1- هارالد ڤانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ**، ترجمة : محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr

2- لوكيوس أبوليوس، **الحمار الذهبي**، أول رواية في تاريخ الإنسانية، ترجمة: أبو العيد دودو، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، أفريل 2004، ص66

3- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1982، ص68.

4- المرجع السابق، ص198.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 - هارالد فانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ** ، ترجمة : محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr

7- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص197.

8- تيري إيجلتون، **مقدمة في نظرية الأدب**، ترجمة: أحمد حسّان، ط2، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1997، ص67.

9- أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، منشورات Anep، الجزائر، 2004، ص61.

10- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتجيات الخطاب**، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص139.

11- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص122.

12- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي**، أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001،12 ص33.

13- أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص19- 20.

14- هارالد قانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ** ، ترجمة : محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr .

15- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند"يمنى العيد"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، إشراف الدكتورة آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2006، ص70.

16- رولان بارت، **هسهسة اللّغة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري سوريا، C.E.C ، 2002، ص7

17- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، دراسات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية بورج بوعريريج، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص135.

18- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، دار الآداب، بيروت- لبنان، 2007، ص324.

19- أمبيرتو إيكو، **حاشية على"اسم الوردة"**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مجلة علامات، عدد15، 2004، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free

20- الموقع نفسه.

21- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ص80- 81.

22- المصدر نفسه، ص92.

23- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ص6.

24- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ص 95- 96.

25- المصدر نفسه، ص308- 309.

26- نفسه، ص309.

27- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند "يمنى العيد"**، ص25.

28- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ط2، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، 2003، ص78.

29- المصدر نفسه ، ص83.

30- موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ص51.

31- المرجع نفسه، ص55- 56.

32- يمنى العيد، **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، ط 4، دار الآداب، بيروت، 1999، ص15.

33- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ص93.

34- عبد المالك أشبهون، **حين تفكر الرواية العربية في قضايا الكتابة الروائية (حريق الأخيلة لادوار الخراط نموذجا)**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد104، الأردن، شباط، 2003، ص68.

35- رولان بارت، **هسهسة اللّغة**، ص83.